

A ANGÚSTIA DE GERDA CHRISTOW (*A MANSÃO HOLLOW*)

GERDA CHRISTOW'S ANGUISH (*THE HOLLOW*)

LA ANGUSTIA DE GERDA (*SANGRE EN LA PISCINA*)

Jean Pierre Chauvin¹

“O que amas não há; se te afastas, desfaz-se” (Ovídio).²

“[o] *Eu é a genuína sede da angústia*” (Freud).³

“Pois um relato pode adotar o ponto de vista ou a consciência de uma personagem, sem que seja assumido por sua voz” (Óscar Tacca).⁴

RESUMO: Neste ensaio discutem-se três elementos relativos à obra *A Mansão Hollow* (*The Hollow*, 1946), de Agatha Christie (1890-1976): o retrato das personagens, a progressão do enredo e o título dado à versão brasileira do romance. Para isso, recorre-se a contribuições da narratologia, da psicologia social e da psicanálise.

Palavras-Chave: Agatha Christie; *The Hollow*; Personagens; Psicologia Social.

ABSTRACT: In this essay it is discussed three elements related to *The Hollow* (1946), an Agatha Christie's work (1890-1976): the design of its characters, the narrative progression and the Brazilian title for the novel. Therefore, contributions are made from narratology, social psychology and psychoanalysis.

Keywords: Agatha Christie; *The Hollow*; Characters; Social Psychology.

RESUMEN: En este ensayo se analizan tres elementos relacionados con el trabajo *Sangre en la piscina* (1946), de Agatha Christie (1890-1976): la representación de los personajes, la historia y el título dado a la versión brasileña de la novela. Para ello, se recurre a las contribuciones de la narratología, la psicología social y el psicoanálisis.

Palabras Clave: Agatha Christie; *Sangre en la piscina*; Personajes; Psicología Social.

1 Leciona a disciplina de graduação *O romance policial de Agatha Christie* na Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. Avenida Professor Lúcio Martins Rodrigues, 443, Prédio 2 (CJE), Cidade Universitária, CEP 05508-020, São Paulo, SP, Brasil. E-mail: tupiano@usp.br

2 *Metamorfoses*, 2010, p. 103 [tradução de Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho].

3 “Inibição, sintoma e angústia”, 2014b, p. 22.

4 *Las voces de la novela*, 1973, p. 31. [Neste ensaio, os textos em língua estrangeira foram diretamente traduzidos para o Português].

Vozes

The Hollow foi publicado em 1946, nos Estados Unidos, pela editora Dodd, Mead and Company, e na Inglaterra, pelo Collins Crime Club. Na versão brasileira do romance (*A Mansão Hollow*, 1976), diferentemente das portuguesas (*Poirot, o teatro e a morte*, de 1965, e *Sangue da Piscina*, de 2007), parte do título original foi preservado, associando-se “mansão” ao adjetivo *hollow*, o que pode ter comprometido uma melhor apreensão do significado pretendido pela autora de representar uma casa oca, vazia: residência em que prevalece a dimensão do falso.

Afora o discutível título que o livro recebeu por aqui, poder-se-ia questionar que se trate de uma das melhores obras que Agatha Christie (1890-1976) teria escrito. Isso porque, embora bem tramado, o enredo aparenta ser menos complexo e envolvente que aqueles de suas obras ainda mais célebres, a exemplo de *O Assassinato de Roger Ackroyd* (1926), *Assassinato no Expresso Oriente* (1934), *O caso dos dez negrinhos* (1939), ou *A casa torta* (1949)⁵.

Para além das considerações que envolvem gosto e/ou juízo de valor, há que se ponderar se as ações perdem força em razão da complexidade concedida ao caráter das personagens. Dir-se-ia que Agatha Christie privilegiou o estudo de caracteres, concedendo menor relevo às peripécias, o que representa uma atenção bem menor em torno do crime em si.

Detenhamo-nos em particular no caso de Gerda, a submissa e indecisa esposa de John Christow: médico carismático com as mulheres e seus pacientes, mas exigente em demasia com a família e consigo mesmo.⁶ No campo extremo está Henrieta Savernake, uma mulher mais independente e que exerce maior controle sobre o destino. Essas qualidades são corroboradas pelo fato de ser escultora, o que lhe permite remodelar as pessoas que visitam o seu estúdio. É revelador que ela desempenhe um papel de relevo, antes e após a morte de John.

Orbitando em torno de seu marido, Gerda Christow revela-se um ser contraditório cuja carga ambivalente ela carregava desde a infância. Eis um dado fundamental a observar, tendo em vista a dicção da narradora. Recorrendo ao discurso indireto livre, Agatha Christie concede à voz que narra um estatuto relativamente flexível, como se o relato em terceira pessoa também oscilasse ao sabor do embalo e das dúvidas que ora movem, ora petrificam a personagem:

Gerda não fora feliz na escola. Sentira-se muito mais insegura do que em qualquer outro lugar. Em casa era melhor. Mas mesmo em casa não era muito bom. Pois

5 “De todos os meus livros policiais, os dois que mais me satisfazem são *A casa torta* e *Punição para a inocência*” (CHRISTIE, s/d., p. 566).

6 “O amor-próprio se compraz tanto em si que se demora até no sentimento da sua própria miséria. De tal modo que ele se intensifica mesmo quando busca se curar” (LAVELLE, 2012, p. 131).

todos eles, é claro, eram mais rápidos e inteligentes do que ela. Aqueles comentários, rápidos, impacientes, não exatamente grosseiros, assobiavam em seus ouvidos como uma tempestade granizo. “Oh, não seja lerda, Gerda”. “Mão-furada, apanhe aquilo para mim!”. “Oh, não peça a Gerda pra fazer isso, ela vai levar séculos”. Gerda nunca percebe nada...” (CHRISTIE, 2014, p. 43).

A adesão estilística da voz narrativa⁷ aos fluxos de pensamento de Gerda faz de *A Mansão Hollow* uma leitura marcante, em especial se o leitor não tiver contato prévio com outras obras da romancista inglesa. Em sua dimensão formal, a trajetória de Gerda flerta com o gênero trágico, o que também se percebe nos fortes vínculos das personagens com seu passado remoto, suspendendo, em parte, a noção de passagem temporal, como sugere Susan Rowland: “Todas as personagens, inclusive a vítima, revelam-se tão psicologicamente ligadas ao passado que isso constitui uma ameaça traumática para o seu senso de identidade” (ROWLAND, 2001, p. 98).

Desse modo, a caracterização da esposa de John Christow pode arremeter o leitor, convidando-o ora a planar nas alturas da benevolência alheia, ora a rebaixá-lo ao tom patético de uma existência miúda – fornida antes por frustrações, que por grandes expectativas. Esse mecanismo envolve a especial colaboração da narradora, que contrapõe o discurso dos outros à voz interna de Gerda. As vozes de uma e outra podem se misturar, em benefício da dramatização linguística. Como assinalava Óscar Tacca:

Um narrador pode se valer da ótica de uma personagem, da sua visão. Claro está, não resulta fácil manter um mundo nesse nível. De pronto aparece a necessidade de uma consciência. Igualmente, o narrador pode se servir da consciência de uma personagem para mostrar o mundo. Mas, em ambos os casos, pode subsistir a pergunta: quem conta? (TACCA, 1973, p. 31).

Outra marca do enredo reside no severo contraste entre os cônjuges. Esse elemento, percebido por todos que convivem com o casal, é anunciado pela tagarela Lucy Angkatell às primeiras páginas. Eis uma produtiva chave de leitura, já que os assuntos, ou encobertos ou mal resolvidos na esfera doméstica, não chegam ao mundo exterior com a mesma força, nem sob o mesmo aspecto. À medida que avançamos na leitura do romance, mais intensa é a manutenção da hipocrisia geral, por conta de quase todas as personagens, à exceção de David Angkatell.

Aos olhos da sociedade em geral, a submissão e a lentidão mental de Gerda não impedem (antes, favorecem) a manutenção de seu casamento com um homem vaidoso e controlador. Sob esse

⁷ O contágio entre narrador(a) e personagens foi sistematizado por Mikhail Bakhtin, para quem, “O próprio diálogo no romance, enquanto forma composicional, é inseparável do diálogo de linguagens que ressoa nos híbridos e nos campos dialogantes do romance” (BAKHTIN, 2015, p. 163).

aspecto, o narcisismo⁸ de John está na proporção do altruísmo de sua esposa. A caracterização da personagem lembra a trajetória da personagem mítica, segundo a versão do poeta Ovídio, que passou a circular em 8 d. C.:

Assim Narciso, esta e outras ninfas de águas
e montes e também rapazes, iludira.
Logo, um dos desprezados, ergue as mãos ao céu:
“Que ele ame e quiçá não possua o amado!”
Disse. Assentiu à justa súplica Ramnúsia (CARVALHO, 2010, p. 102).

Persona

A despeito de sua personalidade apequenada e contida, Gerda Christow é uma das criaturas mais impressionantes dentre aquelas criadas por Agatha Christie. Sua caracterização sobressai num romance pautado pelo drama de matiz psicológico acentuado. Do ponto de vista tensional, as páginas mais impactantes concentram-se nos capítulos iniciais.

Ressalte-se que ela não está sozinha na galeria das personagens criadas pela dama do mistério. Sob muitos aspectos, sua conduta e atuação relembram uma personagem igualmente indecisa e temerosa ao marido: Bella Tanios, de *Poirot perde uma cliente* (*Dumb Witness*, 1937) – romance publicado com quase dez anos de antecedência. É o que percebe neste retrato: “A sra. Tanios poderia ter qualquer idade acima de trinta anos. Era alta, magra, de cabelos escuros, olhos inexpressivos e rosto apreensivo. Um elegante chapéu estava disposto em sua cabeça, num ângulo estranho, e ela usava um vestido de algodão horrível” (CHRISTIE, 2010, p. 158).

Não é que a romancista carecesse de imaginação; pelo contrário, ao representar a constante submissão da esposa ao marido, ela abordava um tema recorrente em sua ficção, recheada por mulheres mais independentes e corajosas que no universo não-ficcional. Quer dizer, a atuação de suas figuras poderia servir como estímulo à discussão sobre o papel da mulher e a relativa emancipação feminina, perante seu numeroso leitorado.⁹

8 “A versão mais conhecida [da lenda de Narciso] é a de Ovídio, nas Metamorfoses. Nela, Narciso é o filho do deus do Cefiso e da ninfa Liríope. Quando nasceu, os seus pais consultaram o adivinho Tirésias, que lhes disse que a criança ‘viveria até ser velho, se não olhasse para si mesmo’.” (GRIMAL, 2005, p. 322). Segundo interpreta Louis Lavelle: “Apenas um pouco de água o separa de si mesmo. Ele mergulha os braços para pegar esse objeto que não é senão uma imagem. Vai se consumindo sem poder ir embora desse lugar” (LAVELLE, 2012, p. 38).

9 “Faz pena que, tendo-nos estabelecido tão inteligentemente como ‘sexo fraco’, nos encontremos agora tão abertamente ao nível das mulheres das tribos primitivas, que trabalham nos campos o dia inteiro, caminham

De modo geral, tanto Bella Tanios quanto Gerda Christow são descritas como mulheres frágeis, estúpidas e sem firmeza por seus familiares (todos de personalidade mais enérgica que elas, por sinal). Outra coincidência: ambas se casam com homens de personalidade narcísica (egótica) e autoritária, em que a voz das esposas é constantemente negligenciada ou silenciada pelas vontades imperativas ou a opinião categórica de seus maridos.

Sintoma de seu acanhamento face ao cônjuge e de seu desajuste perante os outros, assim como Bella Tanios, Gerda Christow também se veste mal: “[Henrietta] voltou-se para Gerda e fez um comentário sobre o pulôver que ela estava vestindo, um negócio verdadeiramente horrível, num verde-alface desbotado, deprimente e desengonçado demais, querida... e Gerda logo se animou, parece que ela mesma havia tricotado” (CHRISTIE, 2014, p. 10).

Em suma, como prestam extrema atenção aos respectivos cônjuges, Bella e Gerda preenchem o perfil dos indivíduos alocléricos. Em termos psicológicos, implica dizer que ambas as personagens mantêm uma “atitude de concentração da atenção ou das atividades em outrem antes que em si” mesmas (DORON; PAROT, 2001, p. 47). Isso provavelmente se relaciona à manutenção de uma imagem *ideal sobre si mesma*, também representada para os outros. Tomando de empréstimo os termos da psicanálise,

[...] o que induziu o indivíduo a formar um *ideal do ego*, em nome do qual sua consciência atua como vigia, surgiu da influência crítica de seus pais (transmitida a ele por intermédio da voz), aos quais vieram juntar-se, à medida que o tempo passou, aqueles que o educaram e lhe ensinaram, a inumerável e indefinível corte de todas as outras pessoas de seu ambiente – seus semelhantes – e a opinião pública (FREUD, 1974, p. 113 – grifos meus).

Isso implica dizer que Bella e Gerda experimentam dificuldade para se portar socialmente. Elas padecem mental e emocionalmente com a constante castração impingida por seus maridos. Tanto em *Poirot perde uma cliente* quanto em *A Mansão Hollow* a atmosfera de tensão se deve, em grande parte, ao exacerbado grau de contenção posto em marcha pelas personagens femininas, aparentemente apagadas pela atuação inflacionada de seus maridos:

O dr. Tanios monopolizou a conversa na mesa do jantar durante a maior parte do tempo. Contou histórias divertidas sobre a vida dele em Esmirna. O grupo foi para a cama cedo. Levando um cobertor, a srta. Lawson acompanhou a patroa no caminho para o quarto, conversando animadamente.
– É mesmo *muito* divertido o sr. Tanios. É uma companhia muito agradável

quilômetros para apanhar mato para combustível e carregam penosamente todos os cântaros, panelas e utensílios domésticos nas cabeças, enquanto os machos, magníficos e ornamentais, desfilam na frente, sem a menor carga, exceto sua arma letal, com que defendem a esposa” (CHRISTIE, s/d., p. 141).

(CHRISTIE, 2010, p. 19 – grifo da autora).

O comportamento do marido de Bella revela a consistência do médico e reforça o posicionamento assimétrico de ambas as personagens. Nesse caso, a forma como projetam/escondem a sua personalidade perante os familiares, permite afirmar que, tanto ele quanto sua esposa problematizam a definição de “personagem plana”, segundo a terminologia cunhada por Edward Morgan Forster (2005).¹⁰ No caso de Gerda, o severo conflito entre as coisas por que anseia e a maneira como elas sucedem envolve uma personalidade complexa a que nós temos maior acesso que as personagens.

Malgrado as possíveis aproximações entre as personalidades supostamente enfraquecidas de Bella e Gerda, há uma diferença considerável que se refere ao enfoque dado às personagens por parte dos narradores. A imagem que nos chega da senhora Tanios é mais fragmentada e incerta que a de Gerda. Estamos diante de um paradoxo interessante, pois, apesar de seu caráter lerdo e submisso, a presença da personagem é marcante, em especial nos primeiros sete capítulos de *A Mansão Hollow*. Gerda Christow revela-se particularmente complexa, já que a sua angústia tem dupla origem: uma se refere à esfera doméstica; outra, perante a sociedade:

[Gerda] Sentou-se ao volante, ainda curvada pela infelicidade e, nervosamente, apertou o botão de arranque. Apertou-o uma, duas vezes. John disse:
– O carro funcionaria melhor, Gerda, se você ligasse o motor.
– Oh, céus, que estupidez a minha.
Deu-lhe uma olhada rápida, alarmada. Se John se aborresse desde agora... Mas, para seu alívio, ele sorria.
“Só porque”, pensou Gerda, num dos raros momentos de sagacidade, “está contente em visitar os Agnkatell” (CHRISTIE, 2014, p. 62).

De certa forma, a sua postura se molda em função do temperamento oscilante do marido. Os elementos psíquicos casam-se ao relacionamento manifesto (e não necessariamente autêntico) em relação aos outros, dentro ou fora da esfera doméstica. Sob esse aspecto, vale lembrar a reflexão de Siegfried Frederick Nadel, para quem:

O comportamento sociologicamente relevante é sempre um comportamento a respeito dos outros. No caso mais simples, concorda com o modelo de interação: “A comporta-se de forma que B responde de outro modo determinado” etc. Os papéis se concretizam ou materializam, por tanto, somente dentro de um marco de interação (NADEL, 1966, p. 58).

10 Nos romances “[...] conseguimos conhecer as pessoas perfeitamente, e, além do prazer normal da leitura, podemos encontrar aqui uma compensação pela falta de clareza da vida. Neste sentido, a ficção é mais verdadeira do que a história, porque ultrapassa as evidências, e todos nós sabemos por experiência própria que existe algo além das evidências” (FORSTER, 2005, p. 87).

Em parte irresoluta, em parte acuada – especialmente devido à sua posição subalterna em relação a John Christow, e ao fato de ser tratada como pessoa lenta¹¹ pelos demais – poder-se-ia afirmar que Gerda padece de um desajuste entre o que sente/pensa e o papel que desempenha na relação com os demais. A ela poderíamos apontar,

[...] dentre os problemas que nos oferecem a *persona*, dois tipos principais que podemos dividir entre problemas de estruturação e problemas de apego à adaptação. O primeiro se refere à falta de máscaras para moldar a expressividade do rosto ou a máscaras defeituosas que deformaram essa expressividade. O segundo, ao sacrifício do poder que temos que fazer para retirarmos uma máscara à qual estamos acostumados (BYINGTON, 1988, p. 20).

Sintoma condizente com a sua postura submissa e silenciosa, em lugar de falar ou de assumir seus desejos e recusas, Bella e Gerda são enunciadas (ou agem em função) pelas (das) demais personagens e narradora. A título de ilustração, reparemos como Emily Arundell descreve o marido de Bella Tanios e de que modo os demais conhecidos reagem ao magnetismo do médico grego:

- Esperando a visita de seus jovens?
- Sim, de todos. Theresa, Charles e Bella.
- Então Bella vem para casa? O marido também?
- Sim.

A resposta foi um simples monossílabo, mas enfatizada por um conhecimento comum a ambas as senhoras. Bella Bigs, sobrinha de Emily Arundell, se casara com um grego. E a família de Emily Arundell, que era conhecida como “gente de bem”, simplesmente não se casava com gregos.

A fim de dar um vago tom de consolo ao que dizia (pois é claro que tal assunto não poderia ser comentado abertamente), a srta. Peabody falou:

- O marido de Bella é muito inteligente. *E* encantador!
- Ele é muito encantador – concordou a srta. Arundell (CHRISTIE, 2010, p. 13).

Compare-se a cena acima com as impressões de Lucy Angkatell sobre Gerda, transcrita a seguir. Os respectivos maridos, Tanios e John, ganham maior destaque, mesmo porque a personalidade de ambos parece anular a de suas esposas. É sugestivo que elas façam menor uso da palavra e que, nas ocasiões em que isso acontece, sintam-se desconfortáveis em relação às expectativas e censuras alheias.

11 A caracterização de Gerda dialoga com um dado da própria escritora, como sugere a descrição que Agatha faz de si mesma desde a adolescência: “Eu própria sempre fui considerada, embora com muito carinho, a ‘menos esperta’ da família. As reações de minha mãe e de minha irmã eram involuntariamente rápidas, e jamais consegui acompanhá-las. Também me expressava com dificuldade. Sempre me foi difícil exprimir por palavras o que queria dizer. ‘Agatha é tão terrivelmente *lenta*’, era a expressão habitual a meu respeito” (CHRISTIE, s/d, p. 47 – grifo da autora).

- Bem, John e Gerda. Até aí, nada de mais. Quer dizer, John é encantador... *muito* agradável. E quanto à pobre Gerda...bem, quer dizer, devemos ser todos muito bondosos. Muito, muito bondosos. Movida por um obscuro instinto de defesa, Midge disse:
- Oh, deixe disso, ela não é tão inútil assim.
- Oh, querida, ela é patética. Aqueles olhos. E nunca parece entender uma única palavra do que se diz (CHRISTIE, 2014, p. 9 – grifo da autora).

Como resultado da constante pressão que sofrem e a rigorosa autocobrança que exercem, tais personagens vivem em constante oscilação, perceptível em função de seu desequilíbrio emocional. Sob forte coerção, sua existência é irrequieta, assinalada pela ambivalência entre desejo e (auto)censura.

Na sala de jantar do apartamento em cima do consultório [de John], Gerda Christow encarava um pernil de carneiro. Deveria ou não mandá-lo de volta para a cozinha, para que não esfriasse? Se John se demorasse muito, ficaria frio, congelado, e isso seria horrível. Mas, por outro lado, a última paciente se fora, John chegaria lá em cima a qualquer momento. Se ela mandasse o pernil de volta, o almoço atrasaria, e John era tão impaciente. “Mas é claro que você sabia que eu estava chegando...” Em sua voz, haveria aquele tom de exasperação reprimida, que ela conhecia e temia. Além disso, a carne ficaria cozida demais, ressecada, e John detestava carne muito cozida (CHRISTIE, 2014, p. 32).

O episódio é um dos mais dramáticos, não somente para a personagem, mas também para o leitor, que se compadece com a sina da personagem desde as primeiras cenas em que ela é mencionada pelas demais criaturas. O fato de se tratar de uma obra voltada para a leitura massificada – afiliada a melhor tradição do romance policial oitocentista –, não impediu que Agatha Christie elaborasse personalidades complexas, capazes de escapar às usuais caricaturas dos tipos femininos.

Por outro lado, Gerda Christow parece ajustar-se ao tipo da “mulher introvertida”, nos termos com que Carl Gustava Jung a caracterizou: “são, sem dúvida, as mães e esposas mais amantes. Contudo, suas paixões e afetos são tão poderosos que dominam a razão. Amam demais e são também capazes de odiar excessivamente. Os ciúmes podem convertê-las em feras” (JUNG, 1987, p. 190).

Não é sem propósito que Bella Tanios e Gerda Christow padecem de angústia. Vivendo em meio a um constante mal-estar, elas armazenam grande força, mas a escondem em função dos outros. Esse comportamento dissimulado justifica o fato de que estejam na iminência de reagir, extravasar, explodir. Enquanto não chegarem às vias de fato remoerão sentimentos de paixão *versus*

repulsa. Uma carga duplamente pesada que explica a atmosfera opressora vivenciada pelas personagens e, por extensão, a ambas as narrativas.

O fato complicador é que elas não são criaturas estanques e limitadas aos condicionamentos de sua atuação ou personalidade. Frente as contenções nos diferentes ambientes onde circulam, cada uma reage a seu modo. Enquanto Bella tende a dissimular o seu sofrimento, Gerda Christow aprende a acentuá-lo, como parte de sua minúscula vantagem, perante os demais:

[...] subitamente, chegara a um ponto em que descobrira uma saída. Quase acidentalmente, na verdade, achara sua arma de defesa. Tornara-se ainda mais lenta, seu olhar confuso tornara-se ainda mais vazio. Mas agora, quando diziam, impacientes, “Oh, Gerda, como você é burra. Será que você não entende *isso?*”, ela era capaz, por trás de sua expressão vazia, de retirar algum conforto de seu segredo... Pois ela não era tão burra quanto eles pensavam” (CHRISTIE, 2014, p. 43).

Cenário

Há um dado que ultrapassa as convenções literárias e os limites do enredo. Ele reside no possível questionamento fomentado pela escritora, ao centralizar as ações do romance em torno de uma típica mansão inglesa interiorana, administrada sob a perspectiva conservadora de seus anfitriões, Lucy e Henry Angkatell. Mansão e casal constituem uma célula coesa, em um simbolismo fundamental para a compreensão do romance:

Se tomarmos o termo “cenário” como referente às partes cênicas de equipamento expressivo, podemos tomar o termo “fachada pessoal” como relativo aos outros itens de equipamento expressivo, aqueles que de modo mais íntimo identificamos com o próprio ator, e que naturalmente esperamos que o sigam aonde quer que vá (GOFFMAN, 2014, p. 36).

De acordo com a leitura proposta por Susan Rowland, a narradora de Agatha Christie carrega a discussão para além da representação literária. Para a pesquisadora, as assimetrias sociais são ingredientes essenciais na compreensão do romance e constituem relevante chave de leitura sobre as personagens e suas maneiras¹².

Conforme indicou Alison Light, Agatha Christie é enfaticamente anti-vitoriana e

12 De acordo com Siegfried Nadel, “As sociedades, ainda que constem sempre de ‘indivíduos’, não são, estritamente falando, reduzíveis a indivíduos ou divisíveis em indivíduos. Pois [...] as sociedades descansam em regras, leis ou normas e, conseqüentemente, em *frequências de comportamento* de vários tipos” (NADEL, 1966, p. 54).

anti-nostálgica, como revelam as obras *A Mansão Hollow* e *A maldição do espelho*, ambos a incluir referências a Tennyson para criticar o desejo por passados sociais imaginários. *A Mansão Hollow* condena sutilmente toda uma geração, de insípidos pequenos nobres e sobreviventes coloniais, absolutamente incapaz(es) de chegar a um acordo com a Grã-Bretanha contemporânea, em que são gerados os desejos homicidas (ROWLAND, 2001, p. 41).

Rowland parece ter razão ao se referir ao romance como uma representação do “nostálgico”. Como já se disse, há um duplo movimento das personagens em direção ao passado. Na escala pessoal, a geração mais jovem vive a lembrar os dias na antiga e distante propriedade de Ainswick. Essa constante evocação do passado provoca rupturas na vida linear das personagens. De certa forma, a morte de John Christow provoca uma série de mudanças tanto na mente das personagens quanto na estrutura do próprio enredo.

Ao aproximar o discurso narrativo do relato psicanalítico (ambos sujeitos à análise de fatores subjacentes à palavra expressa), Peter Brooks observou que a repetição é um processo comum a ambas às modalidades:

A repetição cria um retorno no texto, uma dupla volta. Não podemos dizer exatamente se tal retorno é *para* ou [a partir] *de* algo: por exemplo, um retorno às origens ou um retorno do que foi reprimido. Através de sua ambiguidade, a repetição parece suspender o processo temporal, ou melhor, submetê-lo a um vaivém ou oscilação que liga diferentes momentos, reunidos como um meio que pode se dirigir para frente ou para trás (BROOKS, 1984, p. 100).

Essa relativa imobilidade das personagens, diretamente relacionada à sua prisão no passado, encontra uma poderosa analogia em termos coletivos. Socialmente falando, o casal Angkatell representa outra modalidade de passadismo: o aristocrático. Seu espírito conservador deseja preservar as tradições e sensação de ordem, perenidade.

A articulação entre falta de anglicanismo, raça e colonialismo pode ser melhor compreendida lendo-se *A Mansão Hollow* como uma representação da casa de campo inglesa como foco do desejo colonial. Essa potente forma de nostalgia é revelada psicologicamente assim como uma doença criminal. O romance [...] sujeita as personagens a um envolvimento hipnótico com o passado, que é inalcançável e que a maioria deles é inábil para exorcizar (ROWLAND, 2001, p. 71-72).

Seria possível estabelecer vínculos entre a estabilidade desejada pelo casal e as dimensões de sua propriedade, vasta e sólida. Por esse motivo, talvez fosse incompatível que o crime acontecesse no interior de sua residência. A área externa parece ser um ambiente mais adequado para que se resolvam as questões alheias ao universo doméstico.

Evidentemente, a narrativa pode ser percebida de outras formas. Por exemplo, em sua

entusiástica biografia sobre Hercule Poirot, Anne Hart apresentou uma visão bastante otimista sobre as personagens do romance, em particular a “inesquecível” Lucy Angkatell:

Um esplêndido livro de fim de semana, *The Hollow*, publicado em 1946, é presidido por uma anfitriã inesquecível, Lucy Angkatell. [...] ao convidar para o fim de semana um grupo de amigos e primos já de si muito enredados em amores e ódios, até a própria Lady Angkatell começou a pensar se não teria ido demasiado longe (HART, 1991, p. 83).

Como se supõe, a caracterização proposta por Hart é superficial. Há que se levar em conta que Lucy Angkatell é uma dentre as figuras mais tagarelas e impertinentes de Agatha Christie. Nesse sentido, ela age como a maior parte de suas personagens arrogantes, quase sempre a hostilizar quem esteja a sua volta, de preferência empregados domésticos ou parentes cujas concepções sejam diferentes das suas.

Em parte, isso se justifica em razão de sua posição na sociedade: “O comportamento aristocrático [...] é aquele que mobiliza todas as atividades secundárias da vida, situadas fora das particularidades sérias de outras classes, e injeta nessas atividades uma expressão de dignidade, poder e alta categoria” (GOFFMAN, 2014, p. 46). E, como costuma acontecer aos faladores em demasia, a onipresente esposa de Henry não considera escutar os outros com atenção. Egocêntrica e controladora, pretende adivinhar o que está por de trás das maneiras de uns e outros e vive a fazer planos com o destino alheio.

Ágon

A psicanálise ensina que a angústia é um estado psíquico em que o indivíduo se sente dividido entre dois caminhos. De acordo com Sigmund Freud, a angústia seria “uma reação à percepção de um perigo externo, ou seja, de um dano esperado, previsto; está vinculada ao reflexo da fuga, e é lícito considerá-la manifestação do instinto de autoconservação” (FREUD, 2014a, p. 521): “É a S. Freud que se deve a primeira descrição da neurose de angústia e de suas diferentes manifestações: a inquietude crônica, o ataque de angústia, os equivalentes físicos, os medos ilegítimos e seletivos a que se chama de fobias, e as neuroses obsessivas” (DORON; PAROT, 2001, p. 65).

Estágio vizinho da agonia, pode-se afirmar que a angústia nasce de um intenso embate operado involuntariamente pelo sujeito. Nessas situações agonísticas, o caráter é colocado à prova. O resultado pode ser um, se o indivíduo optar por uma senda e for capaz de manter sua resolução;

será outra, se o sujeito permanecer indeciso, sujeito à dicotomia que ele mesmo provocou e/ou à qual esteja sujeito.

Distinguindo-se de seus colegas de profissão, o detetive Hercule Poirot é, sabidamente, um franco adepto da psicologia como ferramenta que colabora na composição do retrato, bem como na análise e interpretação dos sujeitos¹³. Sabendo-se que o próprio Sigmund Freud foi um leitor voraz de Agatha Christie, ao final da vida – como sugerem Paul Roazen (1992), e Sophie de Mojilla-Mellor (2006; 2012) –, é produtivo considerar que a escritora também conhecesse algumas dentre as principais teorias formuladas pelo psicanalista. Sem dúvida, há constantes diálogos entre investigação criminal e análise psicológica no romance.

Gerda Christow está em permanente tensão. A sua personalidade fragilizada se relaciona a três fontes de angústia que padece simultaneamente. Num primeiro nível está a sua posição subalterna e reprimida, em relação ao marido. Ela pretende encenar “uma impressão de infalibilidade” (GOFFMAN, 2015, p. 56). Por isso sorri o tempo inteiro, de maneira a encobrir seus verdadeiros sentimentos em relação aos Angkatell. A reflexão de John é reveladora: “Era curioso pensar que exatamente as qualidades que o irritavam em Gerda eram as mesmas que ele desejava tanto encontrar em Henrietta” (CHRISTIE, 2014, p. 26).

No segundo degrau repousa o constante rebaixamento físico e intelectual por parte de seus familiares e amigos, perante os quais procura se ajustar: “uma representação é 'socializada', moldada e modificada para se ajustar à compreensão e às expectativas na sociedade em que é apresentada” (GOFFMAN, 2014, p. 47): “Com alguma frequência, [Gerda] começou a se divertir um pouco. Sim, era divertido saber mais do que as pessoas pensavam que você sabia” (CHRISTIE, 2014, p. 43).

No terceiro patamar está sua agonia por aparentar o que não é, como forma de corresponder às expectativas daqueles com quem convive, já que representar implica ocultar (GOFFMAN, 2014): “Pois John, naquela manhã, ao se espreguiçar, dissera com indisfarçável alegria: ‘Esplêndido pensar que passaremos este fim de semana no campo. Vai fazer-lhe bem, Gerda. É exatamente disso que você precisa’. Ela sorria mecanicamente e respondera com altruísmo: ‘Será ótimo’ (CHRISTIE, 2014, p. 42).

Em uma palavra, a angústia de Gerda tem tripla motivação e está fortemente conectada com

13 “Poirot não é tão neutro emocionalmente com relação aos personagens das narrativas quanto já vimos ser [o detetive] Holmes; ele atenta mais para o que os indícios psicológicos de um personagem podem revelar em termos de sua personalidade, seu tipo de atuação etc., para assim melhor construir suas equações mentais” (REIMÃO, 1983, p. 46).

o seu temor à discrepância e à inconveniência, perante os outros. Discrepância entre ser e parecer; mostrar-se como pessoa inconveniente quanto aos desígnios do marido e aos desejos de seus familiares. Nos termos de Erving Goffman: “[...] os indivíduos frequentemente alimentam a impressão de que a prática regular que estão representando no momento é sua única prática ou, pelo menos, a mais essencial” (GOFFMAN, 2014, p. 61).

Enquanto Gerda Christow permanece na mansão, sob os olhos perscrutadores de Lucy Angkatell, os cuidados de Henrietta Savernake e o gesto censório de John, ela passa a manipular sua “aparência” e “maneira” (GOFFMAN, 2014), de modo a reforçar a tonalidade (já) rebaixada de sua personalidade, perante os demais. Em parte, essa atitude explica o fato de o “cenário” da morte de seu marido ter sido arranjado por um grupo de personagens, como Hercule Poirot detetará. O detetive intui algo nesse sentido, ao visualizar o corpo de John, à beira da piscina.

Dito de outro modo: consciente e cúmplice do protagonismo de seu marido, Gerda Christow reforça os traços de sua coadjuvação. Ao adotar essa postura, sua representação oferece-se como um complexo enigma, especialmente para o detetive, que se vê em meio a um autêntico grupo de atores em torno do assassinato.

Não por acaso, Poirot desvendará o motivo, o meio e a oportunidade que envolveram o crime, reforçando sua percepção inicial a respeito dos Angkatell e seus hóspedes. Será justamente a análise do cenário o ponto de partida para que o belga deslinde a crise que se abaterá sobre aquele grupo de pessoas, reunidas mais pelas contingências que pelo desejo de companhia.

Nota-se que em Gerda, a censura exerce força muito superior que os apelos do instinto. Seus prazeres são raros e pequenos. Além disso, invariavelmente cedem passagem à obediência aos outros, daí a conseqüente inibição de seus desejos. Como ela reprime o que sente, os impulsos mais recônditos explodem com carga redobrada e insuspeita. Em seu caso, a angústia nasce dos instintos que reprime a duras penas (FREUD, 2014b). O estado dicotômico em que ela vive poderia ser lido como estágio prévio para a ação maior que comete.

Dicções

No romance há uma série de personagens secundárias, aparentemente sem maior relevo ou função de destaque, dentre as quais poderíamos destacar David Angkatell: um jovem intelectual simpatizante do Comunismo que vive trancafiado na vasta biblioteca, consultando enciclopédias, de modo a escapar das pessoas desinteressantes que enchiam casa: “David, que preferia a contemplação de um passado acadêmico, ou a discussão séria dos rumos da esquerda no futuro, não

tinha aptidões para lidar com um presente violento e realista” (CHRISTIE, 2014, p. 129).

Em sua caracterização, deveras estereotipada, as ressalvas à postura (mal-humorado) e conduta (arredio e pouco sociável) permitem à narradora e às demais personagens – particularmente sua tia Lucy – criticar duramente o ideário de esquerda, reduzindo alguns de seus pressupostos a atos sem sentido ou, no mínimo, contrários ao bom-senso da elite que rodeia o rapaz.

O fato de ele ser jovem também justificaria, em parte, a fase comunista que David atravessaria: item confirmado pelo fato de as personagens mais velhas serem bem-humoradas, melhores situadas social e financeiramente, portadoras de uma espécie de sabedoria a reboque de seu maior tempo de existência e dilatada concepção dos sistemas, coisas e pessoas.

Esse dado é relevante, tendo em vista que o romance foi publicado em 1946. É igualmente curioso que não haja referências à Segunda Guerra Mundial, embora a escritora se refira a ambas em sua *Autobiografia*. O fato é que, além de algumas notícias de jornal ou raríssimos telefonemas, a piscina é o elemento central da propriedade. Por ela passam diversos caminhos que levam e trazem hóspedes e visitantes da Mansão administrada por Henry, Lucy e seus numerosos empregados. A piscina foi o elemento mais enfatizado numa das traduções portuguesas do romance.

Recorde-se que o enredo é relativamente simples. Durante um final de semana, um grupo de familiares e amigos reúne-se na residência, a convite do casal Angkatell. Em determinado momento, o médico John Christow, marido de Gerda, é encontrado à beira da morte simultaneamente por Hercule Poirot e os demais hóspedes da mansão. Não por acaso, para o detetive ele parece ter mais vida que aqueles à sua volta.

A morte “encenada” de John é antecedida pelo desconcertante episódio do jantar em família, em que a narradora adivinha os severos juízos emitidos por Lewis, o encarregado da cozinha dos Christow:

– Santo Deus, esta carne está gelada. Por que diabos você não a mandou de volta para a cozinha para não esfriar?

– Bem, querido, eu não sabia. Pensei que você estivesse chegando.

John Christow tocou a sineta. Um tilintar longo, irritado. Lewis apareceu prontamente.

– Leve isso para a cozinha e peça à cozinheira para esquentar.

Ele respondeu de imediato.

– Sim, senhor.

Lewis, ligeiramente impertinente, conseguiu transmitir em duas palavras inócuas sua opinião exata sobre uma patroa que ficava sentada à mesa, vendo um pernil esfriar (CHRISTIE, 2014, p. 46-7).

A saída de cena do enérgico John Christow implica sensível ruptura para as demais

personagens, e, para o leitor, uma forte mudança de direção (narrativa) e modo como o enredo se estrutura, daí em diante. Uma vez deposta a figura essencialmente narcisista¹⁴ do grupo, o romance perde parte de sua força, acentuada durante os primeiros sete capítulos.

Encerrada a enorme tensão entre marido e esposa – em que o caráter arrogante e impositivo de John se contrapunha ao espírito conciliador, ambíguo e subalterno de Gerda –, tem início a saga de Hercule Poirot, que experimenta dificuldade ao driblar os disfarces semeados a todo instante pelas demais personagens. Essa aparente cumplicidade coletiva é orquestrada por Lucy Angkatell, a verdadeira protagonista do romance.

Praticamente um terço de *A Mansão Hollow* envolve a caracterização mais ou menos afinada de um grupo de figuras peculiares. Com a entrada do detetive belga em cena, a narrativa resvala para uma série de episódios de menor impacto e interesse. Há que se considerar se o efeito pretendido por Agatha Christie fosse justamente esse, levando-se em conta o seu crescente desconforto com relação ao detetive, à medida que seus livros eram editados.¹⁵

A partir do oitavo capítulo, a narrativa concede menor importância à configuração das personagens, talvez para que a resolução do crime seja colocada em relevo. De todo modo, a participação de Poirot é mais discreta que na maioria dos casos em que atuara. Essa posição mais distanciada do detetive em relação ao enredo é reforçada, no âmbito diegético, pelo fato de ele ter se hospedado em uma propriedade relativamente afastada da mansão.

Tradução de Narciso

Pode-se discutir se Hercule Poirot teria sido o maior responsável pelo êxito editorial da romancista inglesa. Os estudos da psicanalista e filósofa Sophie de Mijolla-Millor sugerem que tal resposta possa se fundar no imaginário infantil do leitor com os quais os romances se comunicam: “se Agatha Christie obteve o sucesso universal que conhecemos é porque sua obra é uma transposição em linguagem adulta de um fundo fantasmático infantil, travestido apenas” (MIJOLLA-MILLOR, 2012, p. 74).

14 Embora o objetivo deste ensaio não seja aprofundar a discussão em torno do conceito de narcisismo, leve-se em conta que elas podem ser úteis, na avaliação de determinadas personagens. “[...] no conceito de narcisismo, estão articuladas duas categorias. Por um lado está a relação de semelhança ou diferença que existe entre o ego e o objeto e, por outro, a vivência de perfeição, de onipotência, em última instância de autoestima satisfeita” (BLEICHMAR, 1983, p. 34).

15 “Esse fato foi corroborado por sua biógrafa, Gwen Robyns (1978). Em seu livro, ela revelou haver testemunhos de romancistas que teriam ouvido Agatha Christie demonstrar um verdadeiro ódio por seu personagem mais famoso. A escritora Dorothy Sayers, amiga da romancista, foi uma das principais confidentes de seu desconforto” (CHAUVIN, 2016, p. 2).

De modo análogo ao que vemos em *Crooked house* (romance em que Hercule Poirot sequer aparece) – traduzido para a edição brasileira como *A Casa Torta* –, seria importante que o título de *The Hollow* fosse vertido de outro modo, tendo em vista despertar o maior interesse do público em geral, inclusive.

A questão é relevante. *Hollow* pode ser entendido como “oco”, “falso”, “vazio” e, por extensão, “artificial”. Fundamentalmente, o adjetivo descreve uma qualidade negativa. Alargando seu campo semântico, *hollow* pode se referir a uma pessoa cínica, irreal. Vale lembrar que foram justamente essas as primeiras impressões de Poirot, ao avistar o John Christow na piscina dos Angkatell.

A cena com que o detetive depara está carregada de simbolismo, já que a piscina é o ponto de partida e chegada de diversos caminhos, rumo à mansão. O fato de o crime ter acontecido justamente lá (índice da vida abastada do casal) representa o fim da linha, uma autêntica encruzilhada para o médico assassinado.

Também por esse motivo, a solução encontrada pelos portugueses é preferível à nossa. Ao enfatizar o aspecto teatral¹⁶ do sangue que goteja na água da piscina, a edição lisboeta concedeu menor importância à vasta propriedade dos Angkatell, concentrando-se na cena fundamental para os novos rumos dados ao enredo.¹⁷

Por outro lado, a versão brasileira não apenas sobrevaloriza o nome da rica propriedade (tomando *hollow* como nome próprio), mas esvazia o significado – mais explícito e sugestivo em Inglês. Quando Agatha Christie nomeou o romance, certamente cogitou o contraste entre o caráter posição das personagens e o vazio de suas vidas, a sugerir uma forte tensão entre essência e aparência, verdade e artificialidade, honestidade e fingimento.

Considerando a riqueza das personagens reunidas e a forte atmosfera dramática que antecede o assassinato de John Christow, seria recomendável que o título do romance fosse renomeado nas próximas reedições que circularem por aqui. Caso essa providência fosse adotada, o alcance do título, como concebido pela romancista, seria ainda maior.

Renomear o livro favoreceria novas leituras e interpretações. Não parece gratuito o fato de John Christow, homem de personalidade narcísica, tenha sido assassinado justamente quando se encontrava à beira da piscina dos Angkatell. O cenário de sua morte parece aludir à passagem de

16 “O romance christieano [...] oferece uma teatralização do crime no qual podemos reencontrar os elementos primordiais da cena primitiva [infantil]” (MIJOLLA-MELLOR, 2012, p. 75).

17 A versão francesa, publicada em 1948, foi traduzida como *Le Vallon*: vale pequeno ou estreito – título que também parece uma escolha pouco condizente com a trama urdida pela escritora e os principais ingredientes narrativos.

Ovídio, quando relata a morte de Narciso, apaixonado por sua imagem à beira do rio.

Havia grama em volta nutrida de húmus,
e uma selva vetando o sol neste lugar.
Aqui, cansado de calor e caça, o moço
se deitou, atraído pela fonte amena.
Enquanto anseia a sede aplacar, outra nasce.
Enquanto bebe, preso à bela imagem vista,
ama objeto incorpóreo, sombra em vez de corpo.
Se embevece de si, e no êxtase pasma-se,
como um signo marmóreo, uma estátua de Paros.
Contempla, à beira, os seus olhos, estrelas gêmeas,
a cabeleira digna de Apolo e de Baco,
a face impúbere, o pescoço ebúrneo, a grácil
boca e o rubor à nívea candura mesclado;
e admira tudo aquilo que o torna admirável.
Sem o saber, deseja a si mesmo e se louva,
cortejando, corteja-se; incendeia e arde (CARVALHO, 2010, p. 102).

Em *Metamorfoses*, o poeta latino sugerira que a morte de Narciso se devesse ao castigo dos deuses, devido à incapacidade do jovem para amar e/ou corresponder à afeição nutrida pelo grande número de jovens, que viviam arrebatadas por sua beleza e vigor. É sugestivo que, ao deparar com o corpo de John estendido próximo à água, morte e vida estejam misturados, sob a forma das gotas de sangue.

Acresce que, diante da cena trágica e “irreal”, Poirot observa que John aparentava ter mais vida que as figuras que o circundavam. Sob essa ótica, o sentido de vazio, oco e falso, sugerido pelo título original (*The Hollow*) poderia se estender tanto ao próprio morto, quanto àqueles com que convive – fossem eles as pacientes “ricas e hipocondríacas” de Londres, fossem seus tios e primos reunidos na mansão dos Angkatell.

No romance, a atuação de John Christow é pautada por sua visão egocêntrica. Ele não só submete a esposa aos seus caprichos e oscilações de humor, como também domina os demais rapazes com que convive. Mesmo no caso extraconjugal que mantém com a escultora Henrietta, é ele quem protagoniza a maior parte dos diálogos, enquanto a artista trabalha com as formas sugestivas da escultura “O Adorador” – uma representação de Gerda que, em sua extremada dedicação ao marido, revela-se incapaz de enxergar as outras faces do médico dentre os quais seu

constante destratamento e os desvios da rota conjugal.

Embora se reconheça sua vocação para *best-seller*, *A Mansão Hollow* reúne diversos elementos que indiciam as variadas leituras de Agatha Christie, revelam sua habilidade em compor retratos sintéticos e marcantes, de modo que seus narradores se utilizam das vozes narrativas para tecer um complexo painel, cujas figuras revelam vicissitudes que migram, o tempo todo, da esfera pessoal para a coletiva. Narcisista, John Christow desqualifica o altruísmo de sua esposa e se sente atraído justamente pela única mulher emancipada e capaz de lhe fazer frente: Henrieta Savernake.

Afora o interesse em descobrir a identidade do assassino, bem como seus métodos e motivações, o romance suscita o desejo universal (ainda que mais raro, em nosso tempo) de compreender os outros. Como dizia Edward Forster, “os romances, mesmo quando tratam de pessoas perversas, podem nos servir de consolo: eles sugerem uma raça humana mais compreensível e, portanto, mais manejável, e nos oferecem uma ilusão de perspicácia e poder” (FORSTER, 2005, p. 87).

A obra de Agatha Christie costuma ser um convite para a análise de variadas perspectivas. Redimensionemos o alcance de *A Mansão Hollow* e as potencialidades do gênero. Aqui o romance policial demonstra fôlego insuspeito e atesta que a sanha por desvendar mistérios constitui apenas uma, dentre as várias possibilidades de interpretação e usos da obra literária. Não é pouca coisa, tendo em vista que a narrativa acumula ingredientes capazes de nos transportar para além do mero entretenimento, durante nossas (supostas) horas vagas.

Referências

BAKHTIN, M. *Teoria do Romance I: a estilística*. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BLEICHMAR, H. Narcisismo. In: _____. *Depressão: um estudo psicanalítico*. Tradução: Maria Cecília Tschiedel. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983, p. 32-47.

BROOKS, P. Freud's masterplot: a model for narrative. In: _____. *Reading for the plot: design and intention in narrative*. Oxford: Clarendon Press, 1984, p. 90-112.

BYINGTON, C. Vantagens e desvantagens da persona. In: *Estrutura e personalidade*. São Paulo: Ática, 1988, p. 16-23.

CARVALHO, R. N. B. de. “Metamorfoses” [Ovídio] *em tradução*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Relatório Final de Pós-Doutoramento. Supervisor: João Ângelo Oliva Neto, 2010.

CHAUVIN, J. P. O cão de Agatha Christie. *Rehutec [Fatec Bauru]*, v. 5, n. 1, 2016, 20p.

CHRISTIE, A. *A mansão Hollow*. Tradução: Vânia de Almeida Salek. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

_____. *Poirot, o teatro e a morte*. Tradução: Jorge Fonseca. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

_____. *The Hollow*. Londres: Fontana Books, 1964.

_____. *Le Vallon*. Paris: Librairie des Champs-Élysées, 1948.

_____. *Poirot perde uma cliente*. Tradução: Cassia Zanon. Porto Alegre: L&PM, 2010.

_____. *Dumb witness*. New York: Berkley Books, 1984.

_____. *Autobiografia*. Tradução: Maria Helena Trigueiros. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

DORON, R.; PAROT, F. *Dicionário de Psicologia*. Tradução: Odilon Soares Leme. São Paulo: Ática, 2001.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. 4ª ed. Tradução: Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

FREUD, S. Angústia. In: _____. *Obras completas*, vol. 13. Tradução: Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014a, p. 519-545.

_____. Inibição, sintoma e angústia. In: _____. *Obras completas*, vol. 17. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014b, p. 13-123.

_____. Sobre o Narcisismo: uma introdução. In: _____. *Obras psicológicas completas*, vol. 14. Tradução: Themira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 85-119.

GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. 20ª ed. Tradução: Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis (RJ): Vozes, 2014.

GRIMAL, P. *Dicionário da mitologia grega e romana*. 5ª ed. Tradução: Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HART, A. *A vida e a época de Hercule Poirot*. Tradução: Ana Isabel Couto. Lisboa: Pergaminho, 1991.

JUNG, C. G. *Tipos psicológicos*. 4ª ed. Tradução: Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.

LAVELLE, L. *O erro de Narciso*. 2ª reimp. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.

MIJOLLA-MELLOR, S. de. Freud, lecteur d'Agatha Christie. *Revue Topique*, n. 118, 2012, p. 73-84.

NADEL, S. F. Problemas del análisis del “rol”. In: _____. *Teoria de la estructura social*. Tradução: Manuel Sacristan. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1966, p. 53-86.

REIMÃO, S. L. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ROAZEN, P. *Freud and his followers*. New York: Da Capo Press, 1992. [1975]

ROWLAND, S. *From Agatha Christie to Ruth Rendell*. Suffolk: Palgrave, 2001.

TACCA, Ó. *Las voces de la novela*. Madrid: Editorial Gredos, 1973.